

Fotografia e Informação¹

Maria de Lourdes Lima (UNESP)
Eduardo Ismael Murguia (USP)

Resumo: No âmbito da Ciência da Informação, como situar o binômio Fotografia/Informação no contexto de uma leitura, onde essa imagem técnica sujeita à reprodutibilidade tenha uma inserção na dinâmica dos fluxos da informação. Considerando que a fotografia se (in)forma sobre um tripé constituído pela linguagem, pelo registro e pela informação. Nosso propósito é discorrer, sucintamente, sobre essas quatro formas de representação que se unem constituindo uma unidade, embora diferenciadas entre si, pelas suas respectivas particularidades. Fundir a fotografia à informação é fazê-lo de modo que também possamos vinculá-las ao registro e à linguagem. Significando que situar a fotografia no plano da linguagem e do registro é conferir-lhe dimensão orgânica, formal e social que evidencia o seu lugar na era da informação, sob a forma de cultura material e simbólica.

Palavras-chave: Ciência da Informação. Fotografia. Linguagem Visual. Registro. Informação Visual.

Abstract: In the sphere of Information Science, how to locate the binomial Photography/Information in the context of a reading, where this technical image subject to reproductibility may have an insertion in the dynamics of the information flows. Considering that photography (in)forms itself on a tripod constituted by language, registration and information, our purpose is to write, succinctly, about these four forms of representation that unite themselves, constituting a unit, although differentiated among themselves, by their respective particularities. Fusing photography into information is making it in a way that we can also link them to registration and language. What means that locating photography in the plan of language and of registration is conferring it an organic, formal and social dimension that makes its place evident in the age of information, under the form of material and symbolic culture.

Keywords: Information Science. Photography. Visual Language. Registration. Visual Information.

¹ Comunicação oral apresentada ao GT-02 - Organização e Representação do Conhecimento.

A fotografia enquanto objecto tem um valor desprezível [...] O seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor transferiu-se do objeto para a informação. A *pós-indústria* é precisamente isso: desejar a informação e já não os objectos [...]

(FLUSSER, 1998, p. 67-68)¹

Considerações iniciais

De início, apontamos para a polissemia existente na fotografia e na informação, seguida da condição indiciária do signo fotográfico, portador de um registro, o que, necessariamente, remete a uma informação nele contida. Este é o viés que utilizaremos neste artigo para tecer algumas considerações que implicam na leitura do binômio Fotografia e Informação, no âmbito da Ciência da Informação, onde a imagem técnica sujeita à reprodutibilidade se insere na dinâmica dos fluxos da informação. Considerando que a fotografia se (in)forma sobre um tripé constituído pela linguagem, pelo registro e pela informação, portanto, o nosso propósito é discorrer de modo sucinto sobre essas quatro formas de representação que se unem, constituindo uma unidade, embora diferenciadas entre si, pelas suas respectivas particularidades.

A título de esclarecimento, convém frisar o que entendemos por fotografia, esta se apresenta como um processo técnico, dotado de determinada particularidade de produção inerente à constituição da imagem e que deságua na existência de um significante, em outras palavras, da própria imagem fotográfica. Não deixando de perceber que nesse processo integram, simultaneamente, a objetividade e a subjetividade próprias da condição humana.

Já em relação à leitura, passamos a entendê-la com base na perspectiva formulada pelo historiador francês Michel de Certeau (1996, p. 48), que a vê como “práticas cotidianas que produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo [...] É uma epopéia do olho e da pulsão de ler”. Chartier (2003, p. 154) vem em seu auxílio e completa: “Aparentemente passiva e submissa, a leitura é, com efeito, à sua maneira, inventiva e criadora”. A título de esclarecimento, a leitura para Certeau se aplica ao texto e à imagem. Devemos considerar que essa reflexão de Certeau está marcada pelo que ele denomina de “cultura ordinária” e de “linguagem ordinária”, estas têm a sua origem nas práticas cotidianas de sujeitos anônimos, de modo a distingui-las do que, convencionalmente, é concebido como ciência e discurso científico.

Mais adiante, Certeau (1996, p. 49), considerando a sua definição inicial, compara a leitura a uma atividade de caça, o que lhe permite inferir: “Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma ‘invenção’ de memória.” Logo, percebemos um ponto de identificação entre a atividade do fotógrafo e a do leitor, basta recorrer às observações de Santaella (2001, p. 116):

Com maior ou menor ênfase, os estudos sobre fotografia costumam dispensar alguma atenção ao perfil e papel do fotógrafo. O que parece ter ficado delineado como uma constante nesse perfil é a figura do fotógrafo como caçador. [...] o mundo é entendido como um território de caça fotográfica que se divide em dois grupos, observadores e observados. Controlar as imagens se converte, assim, em uma forma potencial de poder. [...]

Santaella compulsa alguns nomes, a exemplo, de Vilém Flusser, como o do fotógrafo brasileiro Artur Omar, de Susan Sontag e Santos Zunzunegui, que vêm no ato fotográfico uma pulção semelhante à de um caçador a espreitar a sua caça.

Outra contribuição, em torno do que se entende por leitura, vem da semiótica estruturalista francesa (DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA, [19--], p. 251), segundo a qual a leitura se apresenta como

a reconstituição do significante textual sem que se recorra a seu significado [...] deve-se reconhecer que ela é inicialmente – e essencialmente – uma semiose, uma atividade primordial cujo resultado é correlacionar um conteúdo a uma expressão dada e transformar uma cadeia de expressão em uma sintagmática de signos.

Desse modo, dispomos de duas referências, uma que alude à linguagem ordinária e outra à linguagem científica. O que há de comum entre as duas é a presença de uma prática dinâmica e criadora capaz de instigar a busca e a produção de sentidos.

Partindo desse tipo de prática que é a leitura e, por extensão, dessa *produção de sentidos*, vamos recorrer a três elementos que se articulam à fotografia formando um amálgama onde podemos localizar o lugar da linguagem, do registro e da informação, posto que a fotografia, ao se converter em registro fotográfico, combina traços de uma *escritura do visível*, que agrega, simultaneamente, linguagem e informação.

A considerar o exposto, a perspectiva que adotamos é a de reunir contribuições que sirvam de baliza para aproximar, confluir, fundir ou cruzar estudos acerca do nosso objeto de análise – a fotografia – em relação à linguagem, ao registro e à informação.

Inicialmente, vamos recorrer, mais uma vez, às contribuições de Wersig e Neveling (1975, apud RIBEIRO,) acerca da *polissemia da informação* e comentada em nosso artigo publicado nos Anais do VIII Enancib.² Na ocasião, tecíamos considerações sobre a condição polissêmica da informação e da fotografia, o que concorria para aproximá-las, visto que a ambigüidade, por parte de quem as observa, é moeda corrente nas trocas que envolvem a fotografia e a informação. Se para um determinado grupo de cientistas a polissemia é encarada de forma problemática para a ciência, justamente, porque contém os germes da linguagem e da cultura ordinárias, este último termo também sujeito à duplicidade de sentidos, entretanto, estamos falando do *ordinário*, ou do rotineiro, do comum das práticas tecidas no cotidiano da existência humana. Certeau (1996), por exemplo, cita, além de outros, Wittgenstein e J.L. Austin, que têm por objeto a “linguagem ordinária” como aliada na construção de um discurso científico.

Hoje, porém, o nosso intuito é o de considerar que esse caráter polissêmico próprio da fotografia e da informação pode representar algo que cuida tão somente de fundi-las, na medida em que a informação é um desdobramento necessário da fotografia. Em outras palavras, o estatuto que rege a condição de signo indiciário da imagem fotográfica a torna potencialmente uma informação, conforme já nos referimos anteriormente, porque a imagem fotográfica é uma representação do seu referente, ou ainda, como Sontag (2004, p. 26) a definiu, “uma pseudo-ausência” tanto quanto “uma prova de ausência”.

Consideramos que fundir a fotografia à informação é fazê-lo de modo que também possamos vinculá-las ao registro e à linguagem. Isto significa que situar a *fotografia* no plano da *linguagem* e do *registro* é conferir-lhe dimensão orgânica, formal e social que evidenciam o seu lugar no mundo contemporâneo, quer sob a forma de cultura material, quer sob a forma de cultura simbólica.

É através dessa combinação entre *linguagem e registro* que a imagem fotográfica figura como objeto do conhecimento dotado de *singularidade*, mas também de *universalidade* em relação às demais representações imagéticas que fazem parte do universo iconográfico e textual. Logo, a fotografia se define e se desdobra em múltiplas funções e expressões, seja como signo, estética da fotografia e/ou documento fotográfico, tanto no sentido da prova, seja ela real ou fabricada. Esta seria uma possível teia onde a fotografia se constitui como trama e imagem que se agrega, se fixa, se revela, se move, se transforma em virtualidade capaz de conferir o que há de concreto e o que há de abstrato no mundo que circunda a caverna de Platão.

Tanto que esse mundo pode também assumir a forma do enfoque sociológico e estético da alemã Gisèle Freund, quando, em 1936, defendeu a sua tese em Paris, abordando *A fotografia e as classes médias na França durante o século XIX*. Quase quarenta anos depois, esta reflexão se reestrutura, assume o formato de um livro e, do ponto de vista temático, passa a abordar a questão sob o viés da relação entre *Photographie et Société* (1974) no Ocidente. Utilizamos este recorte, apenas, para confirmar uma conduta que, via de regra, tem sido adotada, que é a de tomar a fotografia como objeto e, necessariamente, vinculá-la a um dado contexto histórico e cultural.

Será a partir desses dois vetores, fotografia e sociedade, capazes de conferir *estatuto e sentido* à imagem fotográfica, que o estudo da fotografia na sociedade industrial passa a ser (des)velado por Freund. *Velado* na medida em que, como já demonstramos anteriormente, os teóricos e historiadores da fotografia, de forma recorrente, examinam a sua *performance* a partir de uma tensão que envolve a morte e a perenização. E compará-la ao morto é investi-la de passado e de memória, do acontecido, do que já não é, porém do que não deixa de ser, visto que foi capturado pelo registro e pela memória social.

Fotografia e linguagem

A relação entre fotografia e linguagem, além de pressupor a presença de um código que atua como mediador entre um emissor e um receptor, assegura um processo de comunicação, de modo a garantir interação e circularidade. Por emissor, tomamos o fotógrafo, seja atuando com independência ou subordinado a um padrão ou uma entidade governamental. Por recepção, passamos a considerar as diferentes formas ou demandas de leituras, próprias do emissor e do receptor. Neste caso, essa linguagem estaria circunscrita não só à própria produção fotográfica em si, mas à reflexão acerca dessa produção que se materializa e se cristaliza sob a forma de uma *escritura do visível*. Não perder de vista que a linguagem age a partir de um circuito de comunicação e de criação de sentidos, portanto, de relações que se efetivam a partir da existência do fotógrafo, do meio fotográfico, da sua institucionalização e de um receptor que interage com o olhar.

Por outro lado, pensar a fotografia como uma linguagem é recorrer a dois tipos de linguagem: uma verbal, oriunda da lingüística, cuja matriz é a língua oral e escrita; e outra não-verbal, concebida nos marcos da semiótica, cuja raiz é o signo na sua diversidade sonora, oral, tátil e visual. Para este segundo tipo a linguagem é uma teia variável de múltiplas combinações, de distintas formas de expressão e de comunicação social, onde não só *o verbo se fez carne e habitou entre nós*, conforme os preceitos do Novo Testamento, mas também as *imagens máqunicas* cuidam de nos informar sobre a descida do homem ao solo lunar e a capacidade da videoconferência fazer interagir distintos lugares do planeta em tempo real. Além disso, podemos também incluir *a pantomima* como uma linguagem inteligível, quando assis-

timos ao desempenho de Kazuo Ohno (1906-), artista do *butô* teatro e dança japonesa, ou quando presenciemos a *linguagem-gestual* dos surdos-mudos.

Logo, a linguagem, posto que é informação e comunicação, código e representação, nos permite estabelecer relações de distintos matizes capazes de tornar inteligíveis atos, desejos e omissões presentes nos diferentes tipos de alteridade responsáveis por engendrar e intercambiar informações, arte, cultura e conhecimento que atuam como índices da aventura humana.

Sendo assim, a linguagem se apresenta como um pressuposto do signo, considerando que para Pierce (apud SANTAELLA, 2007, p.58):

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto.

Aqui está colocada a questão do signo como um mecanismo de representação de alguma coisa. O que concorre para distinguir entre aquilo que representa, ou seja, que está no lugar de, ou em relação a, e o objeto representado. Ao primeiro é atribuída a condição de representâmen, ainda de acordo com Peirce, papel reservado ao signo; já o segundo é qualificado de objeto da representação. Portanto, ambos são elementos cruciais, sem os quais não se pode pensar a linguagem nem o signo de forma isolada.

Portanto, conceber a Fotografia como um tipo de linguagem parece ser uma visão presente em grande parte dos estudos. A fotógrafa alemã Gisèle Freund, por exemplo, compartilha desse ponto de vista quando finaliza a sua história social da fotografia afirmando que “[...] ha llegado a ser el lenguaje más corriente de nuestra civilización [...]” (FREUND, 2004, p.187).

Já a ensaísta americana Susan Sontag limita-se a considerá-la, na introdução do seu ensaio “Na caverna de Platão”, como uma “gramática”, concluindo que, acima de tudo, a capacidade da fotografia reside no fato dela vir a ser uma “ética do ver” (SONTAG, 2004), cujo resultado se traduz numa “antologia de imagens”, na medida em que tenta reter a diversidade do mundo.

Atribuir à Fotografia uma linguagem, uma gramática ou uma ética é estabelecer o seu vínculo com a existência de um *código de leitura*, de uma *sintaxe*, de uma *semântica*, ou, ainda, percebê-la como um modo particular de *comunicação* capaz de veicular *informação*, *saber* e *sentido*.

Abordar a dicotomia entre Fotografia e Linguagem, implica situar o modo como essa dicotomia vem sendo discutida no âmbito da Ciência da Informação. É o caso de recorrer ao artigo de Galvão (1998, p.49) que trata de conceitos elaborados pela área e, ao referir-se ao termo linguagem, questiona o tipo de abordagem que lhe é dada e problematiza:

[...] Observa-se igualmente que a biblioteconomia e a documentação não operam com o conceito geral de linguagem que a relaciona com ‘qualquer sistema de signos (não só vocais ou escritos, como também visuais, fisionômicos, sonoros, de gestos etc.) capaz de servir de comunicação entre os indivíduos’.

Galvão aborda a questão partindo de dois ângulos tratados por Lara, em sua dissertação defendida em 1993; e por Gomes, em trabalho datado de 1994. Nestas obras, eles abordam, respectivamente, a representação documentária e a terminologia do ponto de vista cientí-

fico. Estes dois autores estão preocupados com a exclusividade dada ao signo monossêmico como parâmetro de representação documentária, particularmente no que se refere aos textos técnico-científicos.

Muito embora os estudos mais recentes no campo da Ciência da Informação já apontem para uma interação interdisciplinar com a semiótica, em razão da introdução de novos objetos e novas abordagens, no tocante à imagem e à semiótica, poderíamos recorrer mais uma vez a Lara, que em sua tese, datada de 1999, retoma a representação e linguagens documentárias e utiliza parâmetros oriundos não só da lingüística, mas sobretudo da semiótica. Lara (1999, p. 142) observa:

[...] o conceito de representação documentária pode ser abordado a partir do conceito de representação semiótica. ‘Representar’, para Peirce, significa ‘estar em lugar de, isto é, estar numa relação com o outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse o outro’ [...].

Desse modo, vê-se o uso de categorias que, como Lara (p.142) afirma, tratam da representação documentária a partir de dois focos: da lingüística tradicional e “de uma lingüística semiótica que possa incluir a abordagem comunicacional”.

Enquanto isso, observamos no artigo de Smit e Barreto (2002, p. 15) uma referência explícita à inclusão de “*novas linguagens*” quando trata da produção dos estoques e da transferência de informação, o que implica a redução da linguagem natural e a conseqüente emergência de linguagens provenientes da edição do texto eletrônico, onde se combinam hipertexto, imagem e som. Isso para responder, em parte, ao texto de Galvão datado de 1998. Provavelmente, aquele cenário sofreu modificações ao longo de uma década.

Logo, a fotografia, como estatuto de signo que, para uns, assume a função de ícone e/ou de símbolo, e, para outros, a condição de índice, é por definição um tipo de linguagem visual. Pode-se inferir que esse tipo de linguagem é uma combinação de código, forma, expressão, sinais, dotada de inteligibilidade desde o instante em que entra no circuito da criação, por parte de um emissor/produtor, até o momento em que passa a interagir com o receptor que dela se apropria e com ela interage.

Neste sentido, a alegoria da Caverna, inaugurada por Platão e retomada por Sontag, enquanto metáfora, sinaliza que desde as imagens *rupestres* localizadas nas cavernas de Lascaux, Périgord e Dordonha, na França, assim como no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Brasil, até o lançamento da primeira câmera fotográfica nos Estados Unidos, em 1888, quando instruía “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”, estamos diante de registros visuais e informativos que remetem à linguagem não-verbal. Por isso, são representativos de uma linguagem imagética. Esta condição nos autoriza a considerar a imagem fotográfica também como um tipo de representação, ou de signo indicial, icônico e simbólico, que recobre esse lastro da linguagem não-verbal. Isto porque consideramos que a linguagem na sua diversidade não está afeita somente à capacidade de se expressar e comunicar por meio de signos vocais e gráficos, mas também de signos visuais. Ao tratar da imagem fotográfica como signo, procuramos evidenciar que ela se assenta sobre um tripé constituído pela linguagem visual, pelo registro visual e pela informação visual, formando uma tessitura que lhe garante *expressão e forma, contexto e sentido*.

Fotografia e registro

Se a linguagem instaura na fotografia uma dinâmica que a institucionaliza no plano de uma rede de relações sociais, antes é preciso agregar à fotografia outro componente indispensável que é o registro fotográfico, sem o qual não se pode falar de informação, de produção, de ato, de dispositivo, enfim, de uma gênese da imagem fotográfica, quer dizer, de um signo indiciário.

O *efeito de representação mimético* não é, a princípio, uma condição necessária, o que justifica, aqui, a inclusão do *traço*, do *indício*, do *vestígio*³ como uma janela que se abre para a leitura do signo indiciário da fotografia, sobretudo pela *relação de contigüidade* que há entre a imagem fotográfica e seu referente.

Para ilustrar esta passagem, também lançamos mão das observações de Schaeffer (1996, p. 38, grifo nosso) acerca do *caráter indiciário da fotografia*:

Inversamente, se afirmo que a imagem fotográfica é um signo não-convencional, isso não me obriga a sustentar sua perfeita transparência. Como a interpretação dos signos convencionais, a dos signos naturais só é possível no contexto de um certo saber. *Além do conhecimento do mundo, é necessário ainda ter o conhecimento do arché: uma fotografia funciona como uma imagem indicial, contanto que se saiba que se trata de uma fotografia e o que esse fato implica.*

Antes é preciso esclarecer o que Schaeffer (1996), na sua leitura, considera por *arché*. Para ele, a impressão, vista como imagem fotônica, representa o *arché* da imagem fotográfica, considerando que esta se expressa como *traço visível* de um Registro.

Entre os exemplos utilizados por Schaeffer (1996) para fundamentar o seu raciocínio, consta o de que um melanésio, tendo diante de si uma foto de meio-corpo, ao ser interpelado sobre o que via respondeu que se tratava de um corpo mutilado, i.e., sem as pernas. Entre as inferências apontadas pelo autor, destacam-se duas: a de que a dificuldade do melanésio deriva do fato dele desconhecer o *arché* da fotografia, o que certamente invalida um determinado saber acerca da especificidade da imagem fotográfica; a outra conclusão é a de que nem sempre o reconhecimento se efetiva a partir do *analogon*, em outras palavras, o reconhecimento nem sempre é feito a partir de um esquema analógico.

Mais adiante, o autor retoma o aspecto indicial da imagem fotográfica, considerando que:

É por sua relação com o objeto que a fotografia é da ordem indicial. Em sua relação, enfim, com o interpretante, ela funciona como dici-signo, isto é, como signo de existência real. Assim, em termos (um pouco) menos bárbaros: a imagem fotográfica é um índice não-codificado que funciona como signo de existência. Por outro lado, Peirce não deixa de observar que, se a fotografia é um índice, não é porque o ícone – portanto a sua materialização – a revelaria como índice [...], mas porque dispomos de um conhecimento quanto ao funcionamento do dispositivo fotográfico, o que propus chamar de arché: a imagem torna-se um índice a partir do momento em que ‘se sabe que esta é o efeito de radiações provenientes do objeto’ [...], graças, portanto, a um ‘conhecimento independente’ das modalidades de gênese da imagem. (SCHAEFFER, 1996, p. 53, grifo nosso).

Neste caso, temos aqui esboçado o estatuto da imagem fotográfica de acordo com a matriz teórica da semiótica peirceana, citado por Schaeffer (1996), no que diz respeito à imagem fotográfica como signo indiciário. Isto, necessariamente, acaba por vinculá-lo à idéia de

registro, de traço que armazena uma dada informação. Portanto, convém frisar que não está posta, aqui, a noção de mensagem, mas de informação.

Considerando a análise de Schaeffer (1996) em torno da gênese da imagem fotográfica, Dubois (2000), antes, já havia feito a recuperação da semiótica peirceana no sentido de resgatar o aspecto pragmático da imagem, de onde deriva a necessidade de comparar os dois autores. Senão, vejamos:

A partir do momento em que se considera que o índice (a imagem fotográfica, no caso) se define constitutivamente como a impressão física de um objeto real que estava ali num determinado momento do tempo, torna-se evidente que essa marca indiciária é única em seu princípio: remete apenas a um referente, o 'seu', o mesmo que a causou. O traço (fotográfico) só pode ser, em seu fundo, singular, tão singular quanto seu próprio referente. Como representação por contato, não significa a princípio um conceito; antes de qualquer coisa, designa um objeto ou um ser particular no que ele tem de absolutamente individual. (DUBOIS, 2000, p.72, grifo nosso).

Conseqüentemente, a análise de Dubois (2000) vai contemplar dois tipos de leitura, a de Barthes (1984) e a de Peirce. Mesmo considerando as distintas filiações teóricas de ambos, Dubois (2000) não se furtou a fazer referência ao passado semiótico de Barthes (1984).

O interesse, aqui, é o de considerar o ponto comum que une os dois teóricos da imagem fotográfica na perspectiva de Dubois (2000), que é o *princípio de singularidade* ligada à gênese física do índice. Enquanto Peirce atesta que os índices remetem a indivíduos e objetos singulares, o que acaba por dotá-los também de singularidade, cabe a Barthes (1984) enfatizar que a fotografia captura um instante único que jamais voltará a *se repetir*, e completa, *existencialmente*.

O que Barthes (1997) conclui na sua investigação sobre os *Elementos da semiologia*, editado, originalmente, em 1964 em Paris, onde discute o caráter da contradição terminológica do signo, é que o *aspecto existencial do índice* se torna inaceitável para Wallon, que confere menos (-) *existencialidade* ao índice, ao contrário de Peirce, que reforça a sua existencialidade. No entanto, a opinião de Barthes (1997) é favorável a Wallon, justificando que a sua terminologia seria mais precisa.

Porém, em *La chambre claire*, edição de 1980, dezesseis anos depois, é possível constatar uma mudança de rota nas suas leituras sobre o signo fotográfico, um novo olhar de Barthes se detém sobre o referente, na visão do receptor:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma única vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais vai poder se repetir existencialmente. Nela o acontecimento jamais se ultrapassa rumo a outra coisa: ela sempre remete o corpus de que preciso ao corpo que estou vendo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e como boba, o Tal (tal foto e não a foto), em suma, a Tuché, a Oportunidade, o Encontro, o Real em sua expressão infatigável. (BARTHES apud DUBOIS, 2000, p. 72, grifo nosso).

Por último, Dubois (2000) conclui que o *princípio da singularidade* própria do índice se origina no fato do referente ser único também. Ele ilustra o *princípio da particularidade* com a premissa de Heráclito de Éfeso segundo a qual ninguém atravessa duas vezes *as mesmas águas* de um rio, embora em relação ao rio seja possível atravessá-lo mais de duas vezes.

Se em um primeiro momento Dubois (2000) destaca a “gênese automática”, i.e., o princípio fundador da conexão física entre o signo e seu referente, já num segundo momento

ele adverte para o fato de que é preciso conter os limites da noção de índice fotográfico, de modo a não absolutizar a referencialização, a exemplo da mimese, sob o risco de vir a ser um novo obstáculo epistemológico. Para isto ele se vale de três indicadores, a saber:

- estabelecer uma distinção entre *existência* e *sentido*;
- situar o princípio da “gênese automática” *apenas* como uma etapa do processo fotográfico;
- *instalar uma distância no centro do dispositivo*, o que significa libertar o signo fotográfico dessa pulsão em relação ao seu referente, sem significar um rompimento com o princípio de conexão física.

Com base no exposto ele argumenta que:

O princípio da ‘gênese automática’, que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão, [...] deve ser claramente delimitado e colocado em seu nível mais correto, ou seja, como *um simples momento* (mesmo que central) no conjunto do processo fotográfico. Jamais deverá esquecer na análise, sob pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que *a jussante* e *a montante* desse momento da inscrição ‘natural’ do mundo na superfície sensível (momento da transferência automática de aparência), que, de ambos os lados, há gestos e processos totalmente ‘culturais’, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais, quanto sociais. (DUBOIS, 2000, p. 85, grifo do autor).

O que o autor quer considerar, sobretudo, é que a fotografia tanto comporta uma contigüidade referencial, o que justifica uma necessidade ontológica, quanto um corte ou um recuo entre o signo e seu referente, na medida em que essas duas balizas sinalizam os passos de um processo mais amplo que compõe o ato-imagem, sujeito, portanto, à injunção de quem opera e decide pela operação do dispositivo fotográfico e dos usos posteriores feitos dessa imagem (DUBOIS, 2000).

Por outro lado, esse rompimento que opera, segundo o autor, é dado por uma *distância interna ao dispositivo fotográfico*, que se efetiva no tempo e no espaço. No tempo se instalam duas variáveis: *o agora* do signo e *o então* do referente, enquanto no espaço há *o aqui* do signo e *o ali* do referente. No primeiro caso, a noção de tempo remete, necessariamente, para uma relação entre presente e passado de curta, média e longa duração. Também os cortes temporais são medidos pelo processo que corresponde às diversas etapas que separam a imagem latente da imagem revelada e, finalmente, da imagem fixada. Quanto à noção de espaço, dá-se a ausência existencial do referente que já não se encontra *ali*, o que implica o *aqui* do signo (DUBOIS, 2000).

E, ainda, se o “princípio da ‘gênese automática’ fundamenta o estatuto da fotografia como impressão”, conforme Dubois, acima citado, a evidência é a de que sua conversão em registro do visível, resultado de uma tecnologia, acaba por transformá-lo em signo/representação, linguagem e registro, tripé para onde confluem também o verbo e a imagem. Sem estes dois últimos elementos não seria possível estabelecer os liames entre a informação, a comunicação e a produção de conhecimento. Isto se nos ativermos à definição de informação, de Aldo Barreto (1994, p. 3), “estruturas significantes com competência de gerar conhecimento para o indivíduo e o grupo”. A partir desta definição justificamos pela terceira vez o binômio fotografia/informação.

Fotografia e informação

Portanto, a informação já se faz presente no momento em que se dá início ao processo de constituição genética da imagem fotográfica, auxiliada pela câmera escura ou por qualquer outro dispositivo fotográfico, identificado a partir de reação físico-química, onde a presença da luz reage sobre suportes emulsionados de modo a imprimir o seu traço, a sua inscrição. Com a câmera analógica, ou sem ela, ou ainda, com uma câmera digital, tem-se, enfim, um determinado registro imagético (re)colhido ou caçado do cotidiano, isto é, do contexto de nossas vivências.

Partindo da *informação luminosa*, do ponto de vista da sua tessitura elementar e reticular, trata-se de uma partícula constitutiva da formação e composição da imagem fotográfica. O que, certamente, a aproxima de outros sistemas de representação existentes (MACHADO, 1984, p. 158). Por outro lado, é preciso considerar a indissociação entre fotografia e informação, sobretudo quando esta tem por pressuposto a construção do conhecimento. Daí, é preciso estabelecer um paralelo com a concepção de informação, em Barreto (1994, p. 3-4) e Smit e Barreto (2002, p. 14), como ponte entre a criação da informação e a produção de conhecimento.

Logo, a informação, sob um viés científico, passa a ser o objeto da ciência da informação. Ao mesmo tempo se torna um elemento constitutivo do processo fotográfico, resultando na *informação visual* (DODEBEI, 2002, p. 26), registrada em um tipo particular de suporte, que se converte em cultura material e simbólica, vinculada à história e ao mundo, se pensarmos na imagem fotográfica como uma construção social de sujeitos históricos em condições espaciais e temporais determinadas. Se o signo, de acordo com Saussure, assegura o vínculo entre *conteúdo* e *expressão* (DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA, 2004, p. 392), o que dizer em relação à dinâmica do registro da imagem visual, razão da sua existência concreta e responsável por conter aquelas duas variáveis necessárias à leitura e à produção de sentidos?

Barreto (1994, p. 3) já havia destacado o papel mediador da informação, esta pensada enquanto *forma* e *substância*, qualificando-a como “estruturas significantes” com capacidade de produzir conhecimento que se reverte para a própria sociedade. Ao associar a fotografia à informação passamos a nos referir à *forma* e à *substância*, respectivamente, como *expressão* e *conteúdo* (DICIONÁRIO DE LINGÜÍSTICA, 2004, p.568), no que diz respeito à particularidade visual da imagem fotográfica.

Isso nos leva também a inferir que conteúdo e expressão, além de constituírem elementos inerentes à informação e à fotografia, são portadores de uma *essência* que se traduz na “ação como vigor de propósito”, na visão de Barreto (2003, p.56). Essa combinação entre conteúdo e expressão também representa a marca da linguagem, condição que a torna inteligível e apreensível. Logo, esse binômio conteúdo/expressão constitui o amálgama capaz de fundir o signo fotográfico com a linguagem, o registro e a informação.

Aqui, mais uma vez se justifica a condição da fotografia como linguagem, na medida em que a imagem reúne essa tensão entre o sentido e a referência, a expressão e o conteúdo. E isso acaba por conferir visibilidade à linguagem, de modo a plasmar na linguagem o sentido e a experiência, como possibilidade e materialização da informação visual.

Uma outra contribuição nos chega através da reflexão de Paulo Ottoni (1998) em *Visão performática da linguagem*, partindo de estudos realizados por John Langshaw Austin – considerado o ‘evangelista da linguagem ordinária’ (Certeau 1996, p. 72) – que conduz ao argumento de que Austin, ao tratar do fenômeno da performatividade, isto é, da capacidade de alguns verbos exprimirem a partir da enunciação um tipo de ação que liga definitivamente o sujeito à sua fala, acaba por fornecer elementos conclusivos da existência de “um campo de análise que associa de modo definitivo o sujeito e o objeto, não separando a linguagem do corpo, da percepção” (OTTONI, 1998, p. 89). Em outras palavras, Austin enfatiza o caráter da

linguagem como ação, nos marcos da linguagem ordinária ou cotidiana, que caracteriza o sujeito anônimo.

Isto implica um rompimento com a concepção formalista da lingüística, que, amparada em um viés empírico e cientificista, aparta o sujeito da fala, isto é, do seu objeto. Logo, a preocupação de Ottoni (p.35-36), ao retomar Austin, é considerar que o *ato da fala* se desdobra em três atos simultâneos, a saber: o *ato locucionário*, o *ato ilocucionário* e o *ato perlocucionário*. O primeiro permite não só a emissão de sons próprios de um dado vocabulário, mas também assegura o imbricamento entre sintaxe e semântica, cuja implicação é a produção de sentido; o segundo ato torna exequível um enunciado, por meio de uma promessa manifesta do sujeito que transforma a fala em um evento, desencadeando, portanto, uma força; finalmente, o ato perlocucionário implica a presença de um efeito que age sobre o interlocutor. Assim, os três atos se distinguiriam respectivamente, entre si, pelo *sentido*, pela *força* e pelo *efeito*. Tudo isso culmina no ato performativo, ou seja, o ato que combina fala e ação.

Considerações finais

Diante do exposto, que aproximações poderíamos estabelecer entre o ato da fala e o ato fotográfico? Eis aí mais um argumento em favor da nossa leitura acerca da linguagem visual, na medida em que consideramos o ato fotográfico herdeiro dessas três dimensões que ocorrem, ao mesmo tempo. São estas: um ato que, necessariamente, produz sentido pelo que apresenta como possibilidade e como registro, seja ele sonoro e/ou imagético; um segundo ato que reúne os instrumentos de uma tecnologia manifesta na vontade e na ação de um sujeito, ou de alguém, – daí a relação mecânica e automática entre o desejo, o olho e o dedo indicador do fotógrafo ao acionar o disparador, o botão responsável pelo clique, permitindo que o filme seja exposto à luz para a obtenção da imagem, em seguida, os trabalhos de laboratório e edição de imagens; por fim, o ato para o qual converge a relação entre a informação visual e as distintas formas de recepção, onde, certamente, se pode fazer presente o próprio fotógrafo, os profissionais que tratam da informação e os usuários de um modo geral. O tripé que vem sendo tratado concorre tanto para a conformação da linguagem ordinária posta no ato da fala, quanto da conformação da linguagem visual presente no ato fotográfico e nos tipos de recepção.

Considerando o papel e os usos que a recepção faz da fotografia, retornamos a Flusser e à epígrafe como uma pedra angular que situa a fotografia como um divisor de águas ao instituir a obsolescência do objeto, destituído de valor simbólico, e a transferir o valor para a informação que jaz na imagem fotográfica. Aqui, reside a presença instigante e desafiadora da fotografia na fronteira da modernidade com a pós-modernidade ou, como o próprio Flusser assinalou, entre a indústria e a pós-indústria.

Por último, a nossa preocupação foi a de construir uma breve síntese que justifique o elo, a gênese, a combinação que envolve as relações entre fotografia e informação visual, contemplando linguagem e registro.

NOTAS

¹ O filósofo Vilém Flusser, um dos responsáveis pela criação do curso de Comunicação Social da FAAP, localizada na cidade de São Paulo, discute a “Distribuição da fotografia” ou, mais precisamente, a sua circulação, através de um texto extraído de uma edição portuguesa, datada de 1998.

² Artigo apresentado sob o título “*A fotografia contemporânea entre o documento e a arte*”, em parceria com Eduardo Murguia.

³ Barthes observa o *índice* como um *vestígio*, diferindo-o do *sinal*, que confere imediatez e existência. Portanto, rejeita o índice na perspectiva existencial, conforme o concebe Peirce (BARTHES, 1997).

REFERÊNCIAS

BARRETO, Aldo de Albuquerque. Padrões de assimilação da informação: a transferência da informação visando a geração do conhecimento. In: MEDLEG, Georgete; LOPES, Ilza Leite. **Organização e representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação**. Brasília: Thesaurus, 2003, p. 56-99.

_____. A questão da informação. **São Paulo em Perspectiva**, v. 8, n. 4, p. 3-8, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Elementos de semiologia**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. 2. ed.** Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido, cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leituras do Brasil (ALB), 2003.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. **Tesouro: linguagem de representação da memória documentária**. Niterói: Intertexto; Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

DUBOIS, Jean; GIACOMO, Mathée; GUESPIN, Louis et al. **Dicionário de lingüística**, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Apresentação Arlindo Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

GALVÃO, Maria Cristina Barbosa. Construção de conceitos no campo da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 27, n. 1, p. 46-52, jan./abr., 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, [19--].

LARA, Marilda Lopes Ginez de. **Representação e linguagens documentárias: bases teórico-metodológicas**. 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

OTTONI, Paulo Roberto. **Visão performativa da linguagem**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro. Informação, esse obscuro objeto da Ciência da Informação. **Morpheus**, ano 2, n. 4, 2004. Disponível em:
<[Http://www.unirio.Br/morpheusonline/Numero04/Ipinheiro.htm](http://www.unirio.br/morpheusonline/Numero04/Ipinheiro.htm)>. Acesso em: 8 mar. 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos, 103).

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996. (Coleção Campo Imagético).

SMIT, Johanna W.; BARRETO, Aldo de Albuquerque. Ciência da informação: base conceitual para a formação do profissional. In: VALENTIM, Marta Lúcia Pomim (Coord.). **Formação do profissional da informação**. São Paulo: Polis, 2002. p. 9-22.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.